

## Recepción contemporánea de lo homérico en el Séptimo Arte: los filmes de Guy Maddin y Attieh y Garcia como tangencias mitológicas

Angélica García Manso<sup>1</sup>; Francisco J. Tovar Paz<sup>2</sup>

Recibido: 12 de noviembre de 2017 / Aceptado: 25 de junio de 2018

**Resumen.** Se analizan los filmes *Keyhole* (2011), de Guy Maddin, y *H.* (2014), de Rania Attieh y Daniel Garcia, desde la perspectiva del *Myth Criticism*, a partir de los motivos homéricos presentes en sendas producciones. Una concepción diferente del tiempo (en forma de bucle y de abducción respectivamente) y la perspectiva tangencial en los relatos mitológicos (enfocados desde el punto de vista de Telémaco y Helena de Troya en una y otra películas y no desde sus protagonistas primordiales) constituyen dos de los elementos del enfoque irónico que la contemporaneidad hace de los temas de la épica homérica.

**Palabras clave:** Tradición clásica; crítica mitológica; temas homéricos; cine independiente.

### [en] Contemporary Reception of the Homeric Topics in the Seventh Art: The films by Guy Maddin and by Attieh and Garcia as mythological Tangences

**Abstract.** We analyze the films *Keyhole* (2011), by Guy Maddin, and *H.* (2014), by Rania Attieh and Daniel Garcia, taking the point of view of the methodology of *Myth Criticism* for searching Homeric topics in both productions. A different conception of time (in the form of a loop and abduction, respectively) and the tangential perspective in mythological narratives (from the point of view of Telemachus and Helen of Troy in both films, and not by the principal characters) constitute two elements of the ironic contemporary approach to the themes of homeric epic.

**Keywords:** Classical Tradition; Myth Criticism; Homeric topics; Indie cinema.

**Sumario:** 1. Introducción: Concepto de lo homérico en la contemporaneidad y el cine; 2. *Keyhole*: Homero sin Homero; 2.1. La transposición de nombres; 2.2. El retorno a la patria como recuerdo; 2.3. El epílogo: el protagonismo de Manners/Telémaco; 2.4. Variación del punto de vista y sus consecuencias sobre el concepto de tiempo; 3. *H.*, o la evocación como reducción del personaje a la letra inicial de su nombre; 3.1. Motivos homéricos extradiegéticos en *H.*; 3.2. Perspectivas de la feminidad: unas Helenas al tiempo aqueas y troianas; 4. Conclusión: Modos tangenciales del mito en *Keyhole* y *H.*

**Cómo citar:** García Manso, A.; Tovar Paz, F.J. (2018) “Recepción contemporánea de lo homérico en el Séptimo Arte: los filmes de Guy Maddin y Attieh y Garcia como tangencias mitológicas”, en *Escritura e Imagen* 14, 247-259.

<sup>1</sup> Universidad de Extremadura  
angelicamanso@hotmail.es

<sup>2</sup> Universidad de Extremadura  
fjtovar@unex.es

## 1. Introducción: Concepto de lo homérico en la contemporaneidad y el cine

Si bien Homero y lo homérico (concepto que engloba, básicamente, todo aquello que es posible asociar a la *Iliada* y la *Odisea*<sup>3</sup>) se encuentran presentes en las líneas maestras y en la evolución de la Historia de la Literatura Occidental en su conjunto, sus claves de lectura han variado en la contemporaneidad. En efecto, a partir de la publicación de la novela *Ulysses*, de James Joyce, en el año 1922 en su versión completa<sup>4</sup>, la cultura occidental efectúa una profunda revisión de los temas homéricos. Así, en la novela de Joyce los personajes y temas de los primeros textos clásicos son abordados a partir de mecanismos irónicos al postular su traslado a un ambiente cotidiano. El tratamiento es básicamente novedoso, frente a lo que sucedía en los cabarets y farsas de tradición decimonónica, donde la parodia se hacía mediante referencias arcaizantes y de imitación de modelos iconográficos establecidos en el pasado. Por su parte, el arte cinematográfico efectúa un tratamiento de los temas del mundo mitológico y de la antigüedad de acuerdo con las pautas de la herencia musical del siglo XIX –fundamentalmente procedentes de la ópera de inspiración grecolatina–, a la que se aproxima a partir de la cotidianidad y la mofa, como en los citados cabarets; ciertamente se cuenta con la excepción de los filmes históricos o seudohistóricos rodados desde época silente<sup>5</sup>, los cuales constituyen un subgénero propio, el “péplum”, que mantiene su vigencia aún hoy.

La pervivencia del tratamiento irónico explica que en películas posteriores al período mudo, como *Los viajes de Sullivan* (*Sullivan's Travels*, 1941), de Preston Sturges, se sintetice bastante bien esta forma de entender la Tradición Clásica –no en vano el protagonista del filme de Sturges es un promotor de espectáculos de vodevil–. Más recientemente se puede descubrir el punto de vista burlesco en un filme como *Oh Brother! (Oh Brother, Where Art Thou)*, 2000), de los hermanos Joel y Ethan Coen, en el que se ofrece una trama cotidiana ambientada en la Gran Depresión norteamericana de los años veinte del pasado siglo protagonizada por antihéroes (unos prófugos) que se inscriben en la tradición del cabaret y el *music-hall* en los que se parodian los excesos de las tramas mitológicas y su carácter escabroso<sup>6</sup>. Los dos títulos mencionados, el de Sturges y el de los hermanos Coen, ofrecen una *sui generis* adaptación de la *Odisea* homérica<sup>7</sup>.

Se trata de un tratamiento que se ha denominado, en ocasiones, como “postmoderno” al presentar las tramas como cauce de reflexión sobre la pervivencia de los personajes, temas y alusiones homéricas y de sus formas y posibilidades de recreación, entre las que priman las que ubican los referentes en situaciones irrelevantes y cotidianas; ello más allá de la consideración de Homero como escritor contemporáneo y arcaico simultáneamente. Es decir, Homero se hace presente en la actualidad de forma irónica, antiheroica y autoreferente, hasta el punto de haberse

<sup>3</sup> Para considerar la complejidad y riqueza de los textos homéricos, siguen siendo vigente en la producción bibliográfica en español los volúmenes de Rodríguez Adrados, F., Fernández Galiano, M., Gil, L. y Lasso dela Vega, J., *Introducción a Homero*, Barcelona, Labor, 1984.

<sup>4</sup> Hall, E., *The Return of Ulysses. A Cultural History of Homer's Odyssey*, London, I.B.Tauris Publishers, 2008.

<sup>5</sup> Winkler, M., *Classical Myth and Culture in the Cinema*, New York, Oxford University Press, 2001.

<sup>6</sup> Heckel, H., «Zurück in die Zukunft via Ithaca, Mississippi: Technik und Funktion der Homer-Rezeption in *Oh Brother...*», *International Journal of the Classical Tradition*, 11 (2005), pp. 571-589.

<sup>7</sup> Un *corpus* aproximado de la filmografía inspirada por el mundo griego, y, por consiguiente homérico, puede verse en el estudio de Valverde (Valverde García, A., «Grecia antigua en el cine. Filmografía y Bibliografía», *Philologica Urcitana*, 3 (2010), pp. 129-146), en el que también se incluye bibliografía.

ido vaciando de trascendencia cultural a lo largo de los siglos y quedar reducido a una condición icónica, más aún en un medio cuyo objeto es la imagen como es el Séptimo Arte. En este contexto, la ficción cinematográfica, sobre todo la de carácter “*indie*” o alternativo, hace no sólo gala sino *leit-motiv* de sus propuestas de inspiración en Homero, a pesar de que estas pueden estar tan diluidas que parecen esquivarse al margen de la mención concreta; es decir, sin ofrecer el tono *mainstream* o de éxito convencional basado en propuestas donde prima el espectáculo representado, por ejemplo, en una película como *Troy* (2004), de Wolfgang Petersen. Lo homérico abandonaría de esta manera el espacio del contraste irónico para convertirse en imagen del vacío, inclusive de un vacío en lo que al tiempo concebido como cronología se refiere, según analizaremos.

Dos filmes recientes retoman la *Iliada* y la *Odisea*, y lo hacen no desde los respectivos arquetipos de la guerra y del retorno o de cada episodio de sus tramas, sino desde el símbolo que sendos textos han ido adquiriendo a lo largo de la Historia de la Cultura, hasta el punto de que, salvo pistas secundarias, como nombres, alusiones toponímicas o iconos mostrados entre líneas —es decir, de manera extradiagética o al margen de la narración—, no resultaría posible establecer conexiones significativas asociadas a la idea de literatura o arte comparados. De cualquier forma, ello no hace sino abrir el abanico del concepto de “mitema” o referente irreducible de un tema mitológico, según se establecerá de manera más precisa en el epígrafe conclusivo. Además, este tipo de aproximación conceptual refleja cómo el modelo metodológico del *Myth Criticism*, nacido hace varias décadas, se adapta a la vez que lo hacen las creaciones donde la presencia del mito clásico o grecolatino constituye una clave de lectura indisociable de la interpretación de la que se hacen acreedores uno y otro filmes.

No obstante, si bien ambas películas no establecen ningún tipo de relación entre sí, de forma llamativa y contrastable, una y otra coinciden en abordar el tema de lo homérico y de la noción de tiempo de acuerdo con las dos primeras epopeyas occidentales presentadas como *leit-motiv* de fondo en sus relatos. Se trata de *Keyhole* (2011), producción en blanco y negro —con inserción de algún fotograma coloreado— dirigida por el canadiense Guy Maddin, y *H.* (2014), de los estadounidenses Rania Attieh, de orígenes libaneses, y Daniel Garcia, con raíces hispanas. Por lo demás, sendos filmes escapan al cine *mainstream* y se decantan por propuestas independientes si bien su aproximación estética es diferente en uno y otro título.

En las próximas líneas se van analizar los límites de la presencia de lo homérico en los dos filmes citados en la idea de establecer y reconocer las mutaciones contemporáneas del esquivo autor de los primeros textos de la literatura occidental, sobre todo en lo que se refiere a la ruptura de la percepción del tiempo y de las consecuencias mitológicas que es posible extraer de tal ruptura. En el capítulo de conclusiones, en fin, se pondrán en relación las lecturas mitológicas derivadas de las dos películas con los conceptos críticos contemporáneos en boga desde la perspectiva del *Myth Criticism*, teniendo en cuenta, por lo demás, que con los personajes homéricos se cierra el ciclo mitológico grecolatino<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Para considerar la complejidad y riqueza de los textos homéricos, siguen siendo vigentes en la producción bibliográfica en español los citados volúmenes de Rodríguez Adrados *et alii* (Rodríguez Adrados 1984, *op. cit.*).

## 2. *Keyhole*: Homero sin Homero

El filme se abre con una trama propia del género negro: unos gánsteres se refugian en una mansión campestre y retienen a sus inquilinos como rehenes frente al acoso policial que sufren, según refleja el tenso tiroteo en el que aparecen envueltos. El punto de vista que se adopta es el del interior de la casa —en un filme con predominio absoluto de interiores—, con fugaces salidas al exterior —a un exterior nocturno, por lo demás— para recuperar el cuerpo de una chica ahogada o, todo lo contrario, para deshacerse de cadáveres de las víctimas de la refriega contra la policía y entre los integrantes del asalto. No obstante, ni los personajes ni el espectador llegan a conocer del todo la casa, de forma que la película, en realidad, propone una especie de exploración de sus dependencias y pasadizos, que aparecerán poblados de fantasmas en un entorno laberíntico y obsesivo.

El tema del tiroteo remite a la guerra, a cómo los gánsteres invaden la mansión que es, al tiempo, su conquista y su refugio, convirtiéndose desde ese momento en defensores del lugar, a la vez que lo van descubriendo como invasores, en una síntesis de apropiación: un espacio extraño que se convierte en propio. En efecto, el líder de la banda llegará paulatinamente a la conclusión de que está viajando a través de su propia casa, como si la película relatará la historia de un retorno confundido con un asalto. De ahí el relativamente rápido abandono del tema del asedio policial. La secuencia de guerra y viaje a través del hogar es, tal como lo estamos expresando, de raigambre homérica —con la sucesión del combate en Troya y el regreso a Ítaca del héroe Odiseo—, y aparece trasladada al tema cinematográfico en el marco de la Ley Seca a principios del siglo XX, momento de implosión de bandas organizadas de delincuentes, como ha abordado en diferentes ocasiones en Séptimo Arte. Y es que, en efecto, el proceso repite el orden de *Ilíada*, o conflicto, y *Odisea*, o viaje, si bien, en uno y otro caso, se trata de vivencias de carácter íntimo. De ahí, en el fondo, la ausencia aparente de referentes homéricos más allá de las alusiones expresas. Al cabo, Troya e Ítaca convergen en el mismo espacio en el filme de Maddin.

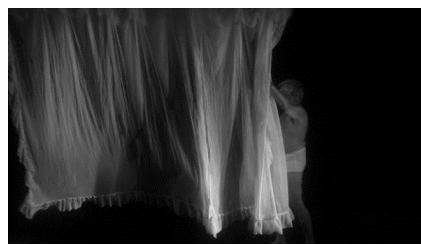
### 2.1. La transposición de nombres

Lo primero que llama la atención al respecto de la tradición homérica es la transposición de nombres. Así, en la primera secuencia, previa a los títulos de crédito, se muestra al personaje de Calypso encarnado en la figura masculina de un maduro patriarca, casi desnudo, en el acto de correr una tenue cortina teatral. Se trata de una figura cuyo nombre remite a un episodio inspirado en la *Odisea* referido a una ninfa (canto quinto del poema), si bien en el filme Calypso se presenta como el padre de Penélope, la esposa que ha quedado sola al frente de la familia al tiempo que teje y desteje un mismo tapiz. A su vez, esta Penélope en la película de Maddin recibe el nombre de Hyacinth, trasunto femenino del joven Jacinto, del que se enamoró trágicamente el dios Apolo (relato ausente de los textos homéricos). Hyacinth no aparece con el atributo iconográfico por antonomasia de Penélope, el telar, si bien su presencia recostada en el lecho y entre cortinajes traslúcidos recrea un ambiente concomitante a la del personaje homérico, en calidad de mujer condenada a una interminable espera y objeto del tema de un tapiz, más que su tejedora.

En *Keyhole*, las figuras de Calypso y la *sui generis* Penélope encarnada por Hyacinth aparecen fuertemente conectadas. Calypso se muestra, según hemos

apuntado, en el acto de desvelar un misterio, y lo hace mediante la apertura de un telón de tipo teatral [Figs. 1 y 2], que evoca la película *Persona* (1966), de Ingmar Bergman<sup>9</sup> (filme que también posee una inspiración mitológica, referida en este caso al mito de Electra, el cual es posible asociar al *corpus* mitológico de los retornos o *nóstoi* homéricos, como sucede en lo que a la figura de Electra se refiere con el trágico regreso de Agamenón). En efecto, el carácter mudo del personaje encuentra en la inspiración filmica bergmaniana el tono de cine del pasado (silente o mudo, más en concreto, conforme a la poética que Maddin ha reflejado en buena parte de su filmografía<sup>10</sup>) que ofrece la película como representación teatral, a cada una de cuyas escenas se asiste a través del ojo de cerradura al que hace alusión el título.

Por consiguiente, Calypso es abordado desde su carácter polimorfo, pues se transforma en mujer, la ninfa Calipso, como símbolo de la retención del héroe en la isla de Ogigia que constituye uno de los hitos del periplo del Ulises homérico en una de las etapas de la que ha de partir en su interminable regreso a la patria. No obstante, la detención como tema omnipresente en el viaje de Ulises, frenado continuamente por las estancias que alargan su viaje, aparece incardinado en la singular figura del Calypso de Maddin, dado que en *Keyhole* se expresa la imposibilidad de abandonar el lugar. Es más, la Calypso homérica también cuenta con un telar en el que tejía como Penélope, la esposa ausente; por lo tanto, cuando Maddin conecta a Calypso hombre con Hyacinth en calidad de esposa funde la etapa de paso con la del destino, en un bucle sin solución en el que queda atrapado Ulises.



[Figs. 1 y 2: Fotografías de la primera escena de *Keyhole*]

## 2.2. El retorno a la patria como recuerdo

Acto seguido, y en calidad de *leit-motiv* que sirve de arranque al filme, se escucha la expresión “*Remember, Ulysses, remember*” en boca del personaje de Calypso<sup>11</sup>. El lema se convierte en programa del relato: se trata, pues, de recordar, es decir, de una reconstrucción del pasado; de ahí que el lugar aparezca poblado de fantasmas,

<sup>9</sup> También la mirada a través de una ventana de cristales traslúcidos remite a un filme de Ingmar Bergman, a *La hora del lobo* (*Vargtimmen*, 1968).

<sup>10</sup> Dias, S., «Kino Kino Kino Kino. El cine de artificio de Guy Maddin», *L'Atalante*, 19 (2015), pp. 105-110.

<sup>11</sup> El recuerdo asociado a la figura de Ulises aparece también en un filme como *Ponette* (1996), de Jacques Doillon, en el que, una vez que la niña protagonista encuentra el cementerio donde yace su madre, cerca de cuya tumba está la de un tal Ulises, pero, como dice la madre, “¿Quién se acuerda ya de Ulises?”. El motivo supone una llamativa transgresión desde la perspectiva de la Tradición Clásica, en la misma medida en que se analizan en la película de Maddin los tópicos homéricos (Tovar Paz, F. J., *Un río de fuego y agua. Lecciones sobre mitología y cine*, Cáceres, Universidad de Extremadura y Filmoteca de Extremadura, 2006, pp. 117-120).

de situaciones repetidas y de objetos (relojes, bajorrelieves, cabezas de animales disecadas, etcétera) que jalonan el hecho de rememorar. Ahora bien, ¿qué es lo que Ulysses<sup>12</sup> tiene que recordar? La transposición mitológica mostrada a propósito de Calypso y Hyacinth invita a pensar que se trata de un Ulysses cuya mirada hacia el pasado se torna dramática, con connotaciones de Orfeo que pierde a Eurídice, precisamente, porque no recuerda que no ha de mirar hacia atrás, según tradiciones mitológicas de larga y diversa trayectoria. Todo lo contrario a lo que sucede en el relato homérico: Ulises no debe recordar que no ha de mirar hacia el pasado, sino que, atrapado en las atenciones de Calipso, debe tener presente su patria, a su esposa y su voluntad de retorno, para poder así tomar la decisión de abandonar la isla de Ogigia en la que se encuentra atrapado.

El filme refiere, por consiguiente, el regreso a una patria que no se reconoce y que ha de reconstruirse a partir de recuerdos en los que se mezclan momentos distintos, desde el enfrentamiento a tiros que abre la película hasta el paulatino abandono de todos sus habitantes, residentes circunstanciales o fijos, hasta que queda únicamente uno, que, de forma llamativa, no va a ser Ulysses, sino Manners. Este Manners es uno de los cuatro hijos que tuvo el protagonista de la cinta –no así el del poema épico–, y que, al cabo, junto a Calypso, se convierte en testigo e intérprete del periplo interior de Ulysses.

### 2.3. El epílogo: el protagonismo de Manners/Telémaco

Los episodios relativos a los recuerdos propiamente dichos, aquellos que se reviven en el periplo a lo largo de la casa, se presentan ante el espectador como piezas de un puzzle<sup>13</sup> y se plasman en secuencias en las que se descubren, al menos, tres niveles:

En primer lugar, las imágenes se centran en las tensiones en el interior del grupo de gánsteres y sus rehenes –que culminan con una doble prueba y ajusticiamiento en una silla eléctrica–; en segundo lugar, se plantean en el interior del entorno familiar de Ulysses –plagado de momentos sexuales, incluso con una Hyacinth/Penélope adúltera, entre otras relaciones incestuosas que se ofrecen en el interior del clan familiar–; y, en tercer lugar, suceden en la propia mansión, en un espacio de pasillos, cámaras ocultas y dormitorios escondidos, en los que los objetos como aparatos, fotografías o estampas –presentes sobre todo en las partes introductoria y final del filme– adquieren una especial relevancia.

A su vez, cada uno de los niveles interfiere en los demás niveles, de forma que la figura pública de Ulysses se plasma en su condición de jefe del grupo de gánsteres en tanto que su figura privada implica el descubrimiento de las escenas sexuales que envuelven a su familia. A caballo entre ambos niveles se convoca la figura de un médico que certifique si vive o no uno de los personajes (la joven ahogada rescatada por Ulysses, sin saber que se trata de la novia de su propio hijo Manners). O, finalmente, los objetos provocan la implicación del personaje de Manners según adquiere este mayor protagonismo a lo largo del filme, pues durante la mitad del metraje había acompañado desnudo, maniatado y con una venda en la boca a Ulysses

<sup>12</sup> Utilizamos el nombre inglés para referirnos al personaje del filme, en tanto para el héroe homérico empleamos el término Ulises. Lo mismo cabe decir en relación con el tándem Calypso/Calipso.

<sup>13</sup> El procedimiento ha sido llevado al extremo en el último largometraje de Maddin hasta la fecha: *El cuarto prohibido* (*The Forbidden Room*, 2015), de Guy Maddin y Evan Johnson. Por lo demás, se trata de un filme que, en cierta manera, complementa *Keyhole*.



tanto en escenas junto al resto del grupo de gánsteres como en otras de carácter familiar.

Es en el epílogo del filme cuando Ulysses y Hyacinth descubren los artefactos fabricados por su hijo Manners en calidad de inventor artífice de gadgets, alguno de ellos tan llamativos como la ruleta mediante la que manda mensajes encapsulados a las habitaciones de la casa y que se asemeja al tambor de una pistola. Se trata de mensajes que parecen mandarse no a través del espacio, sino del tiempo, con lo que la imagen del cargador de una pistola aparece reforzada tanto por el tema de los gánsteres como por el sentido fatalista del retorno de Ulysses, que se borra fantasmalmente en las imágenes, como deshaciéndose.

## 2.4. Variación del punto de vista y sus consecuencias sobre el concepto de tiempo

Aunque sería posible establecer correlato entre algunos de los episodios y objetos de la película con motivos y temas concomitantes en los textos homéricos, y, sobre todo, con paralelismos mitológicos (según refleja de manera relevante la figura de un Calypso encadenado en paralelo con la iconografía de otras figuras mitológicas, como el titán Prometeo), lo cierto es que se trata de referencias puntuales y en buena medida ajenas a una estructuración coherente. Y es que, en realidad, el relato aparece contaminado con la trayectoria cinematográfica de Maddin<sup>14</sup>, de tal forma que los episodios se presentan más como forma que como fondo, más como evocación fílmica que como alusión directa o expresa al texto antiguo. En otras palabras, la estética fílmica de Maddin domina sobre la lectura homérica; de ahí proceden las variaciones y la libertad con las que, según se acaba de describir en párrafos previos, se abordan los motivos mitológicos de inspiración clásica.

De cualquier forma, entre los distintos objetos de iconografía grecolatina que aparecen de forma fugaz en la casa se cuentan bustos escultóricos, bajorrelieves de caballos e incluso la pintura de una sirena (si bien como la figura nórdica de una mujer-pep, y no la clásica de mujer-ave). La imagen de la sirena resulta clave en el desenlace del filme, cuando adquiere protagonismo el personaje de Manners, cuyo punto de vista coincide en cierta manera con el de un *sui generis* Telémaco en búsqueda de su padre y, más en concreto, de la comprensión de sus acciones y del abandono y retorno de este. De ahí que, con un elaborado juego de distorsión temporal inspirado en cierta medida en el juego especular de tiempos presente desde su título en el filme *El espejo* (*Zérkalo*, 1975), de Andrei Tarkovski<sup>15</sup>, un Manners adulto aparezca en una escena familiar con un tren de juguete a los pies de sus padres, cuando se trata de una imagen que, en su lógica cronológica, estaría protagonizada por un Manners niño.

En este contexto, el título del filme alude a la mirilla de una puerta cerrada, y lo hace como programa cinematográfico: entrar en el pasado de una persona recuperando sus vivencias aunque estas se presenten de manera caótica, y deriven en la película que el espectador contempla. Pero es que la mirilla no sólo se convierte en metonimia del cine y del recuerdo, sino que actúa como un ojo deformante y

<sup>14</sup> Mendoza, M., «La ironía en el trabajo cinematográfico del canadiense Guy Maddin», *Opción: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, 61 (2010), pp. 23-35.

<sup>15</sup> Tovar Paz, F. J., *Un río de fuego y agua. Lecciones sobre mitología y cine*, Cáceres, Universidad de Extremadura y Filmoteca de Extremadura, 2006 [pp. 69-76].

monstruoso, como el único ojo del cíclope Polifemo, del que el Ulises homérico escapa con un engaño alusivo a su nombre, titulándose a sí mismo como Nadie. En efecto, no se puede decir que *Keyhole* responda a la propuesta de un relato coral, pero tampoco que el personaje principal sea Ulysses, al que en apariencia acompaña la mirada del espectador en el redescubrimiento de las distintas estancias de la casa y de los recuerdos de su pasado. De esta forma, el punto de vista parece variar, desde Calypso en la primera parte del filme a Manners en la parte final. Es en este contexto en el que se entiende que la película de Maddin culmine con imágenes de relojes, con la disolución de figuras fantasmagóricas y con el enclaustramiento de Manners en su historia familiar, sin atreverse a salir de la mansión<sup>16</sup>. El recorrido del filme parte del punto de vista de un poliédrico Calypso y concluye con el de Manners: uno y otro son los testigos del imposible retorno de Ulysses, atrapado en su nombre vacío, en el Nadie que busca encontrar un ciego cíclope, la mirilla que se espía en los fotogramas.

La variación del punto de vista posee, por consiguiente, implicaciones cronológicas: el tiempo del relato es el de Ulysses (a pesar de los bucles en los que entra, con vivencias continuamente repetidas), el tiempo del pasado lo encarna Calypso en tanto el tiempo del presente es el de Manners; uno y otro están encerrados en la mansión. La perspectiva homérica permite descubrir una estructura en tres tiempos: el tiempo del relato es el de Ulises; el pasado se muestra como causa que permanece vigente (en cada uno de los poemas, sea el rapto de Helena que promovió la guerra de Troya o, su contraste, la evocación de la patria lejana y de la esposa dejada atrás), y, finalmente, el presente aparece encarnado en la simultaneidad cronológica que ofrecen Penélope y Telémaco en ausencia de Ulises. Por otra parte, el tiempo se vuelve cíclico; de ahí que no se pueda salir de la casa: al Ulises homérico le atrapan en el tiempo la ninfa Calipso, pero también puede resultar repetido el viaje de Telémaco en búsqueda de su padre, en un periplo iniciático en el que vive peripecias concomitantes con las del héroe protagonista.

Las pautas de la Tradición Clásica y, más concretamente, de la impronta homérica se reconocen en los nombres, a pesar de la transformación que estos sufren —tanto en los nombres de raigambre mitológica como en los anglonorteamericanos—; en la suma de los temas del asedio (como en la *Iliada*) y el viaje a la manera de la *Odisea* (aunque sea a través de una mansión, o de los recuerdos que atrapan el avance); en la interferencia de tiempos y el peso ominoso del pasado como condicionante de las vivencias; y, finalmente, en el desplazamiento que Manners en calidad de Telémaco hace de los viajes de Ulysses, revelándose al cabo incapaz de escapar del destino de su padre en búsqueda de su familia. Así, el personaje de Calypso había abierto el telón de la historia en Maddin, en tanto Manners lo cierra con la anulación definitiva de la figura de su padre Ulysses.

<sup>16</sup> La aparición de fantasmas anónimos, de personajes puntuales ajenos en apariencia a las tramas, como si se tratase de antiguos residentes del lugar, amén de escenas paralelas, hacen pensar que los habitantes puedan ser divinidades del panteón clásico o grecolatino a la manera del filme *Malpertuis* (1971), de Harry Kümel, basado en una novela homónima del escritor belga Jean Ray. En efecto, los antiguos dioses no habrían desaparecido, sino que estarían encerrados en la mansión de Malpertuis, degradados y enloquecidos, con situaciones concomitantes a las que recurre Maddin en el filme objeto de análisis.



### 3. *H.*, o la evocación como reducción del personaje a la letra inicial de su nombre

Al igual que la película de Maddin abordada en los epígrafes anteriores se abre con un género concreto (el género negro) y deriva hacia otro basado en el relato mental o psicológico —o, en otras palabras, procede desde una trama lineal para desembocar en la subjetividad del testigo sobre la objetividad del relato—, *H.* también presenta una fuerte variación genérica: se abre con un tratamiento realista de situaciones contemporáneas y paulatinamente desemboca en un filme fantástico y de ciencia ficción. Ciertamente, la deriva fantástica del filme de Attieh y García permite la conexión de los dos relatos paralelos que organizan su trama: el de una mujer madura que adopta un muñeco de factura realista para atenderlo como a un bebé y el de una mujer joven que parece sufrir un embarazo psicológico.

Una y otra son *H* por la inicial de su nombre, Helen. Y aunque nunca llegarán a entrar en contacto, ambas viven en una población cercana a Nueva York llamada de manera significativa Troy. Por lo demás, una y otra perciben su condición femenina desde cierta ocupación por parte del hombre como varón: en el primer caso, el muñeco al que se cuida en la madurez coincide con la paulatina ausencia del marido, con quien con el paso de los años se ha establecido una relación en cierta medida maternal; en el segundo, el falso embarazo se presenta como forma de resolver una relación de pareja en deterioro. En fin, en los dos relatos la maternidad se convierte en metáfora de la ocupación de la mente de las dos mujeres, tomando esta el lugar del vientre, e identificándose el muñeco y el embarazo con el caballo que se introduce en la Troya asediada según la leyenda clásica. *H* a este respecto también se presenta como una letra que remite a Homero.

#### 3.1. Motivos homéricos extradiegéticos en *H.*

Y es que, además de lo relativo al topónimo de Troy y al nombre de las protagonistas, contribuye a la ambientación homérica la presencia simbólica de un caballo que recorre las calles [Fig. 3] y los alrededores de la población (también aparecen centauros en la reproducción de la pintura de un libro que hojea la pareja joven, y sobre el que vuelven las páginas, para remarcar enfáticamente la figura mítica). Finalmente, resultan clave a este mismo respecto las citas extradiegéticas que abren y cierran el filme: en lo que se refiere a los créditos iniciales, “*Everything is more beautiful because we are doomed. You will be never lovelier than you are now. We will never be here again.*” (“Todo nos resulta más hermoso por estar condenados. Nunca serás más bella de lo que eres ahora. Nunca volveremos a estar aquí de nuevo”), sentencias que, en apariencia, proceden de la *Iliada*, si bien, en realidad, consisten en un pasaje extraído del filme *Troy* (2004), de Wolfgang Petersen. Por su parte, en los títulos de crédito de cierre se presenta el lema “*Ilium fuit, Troja est*”, en latín con traducción inglesa, el cual constituye la reproducción fidedigna de la leyenda heráldica del escudo auténtico de la población neoyorquina. Es más, se trata de un topónimo que, si bien con el nombre de Ilium, se desarrolla parte de la trama de un filme clásico de la ciencia ficción de los años setenta: *Matadero 5* (*Slaughterhouse-Five*, 1972), de George Roy Hill, basada en una novela a su vez clásica en el mismo género distópico obra del escritor Kurt Vonnegut.

En un orden de cosas diferente, la alusión procedente del filme de Petersen permite constatar la importancia de una perspectiva femenina, pues, de forma concomitante a

las adaptaciones del “péplum” clásico que, aunque las tramas en sus líneas generales respondan al relato homérico, hacían un hincapié preeminente en la figura de Helena de Troya y ello desde los títulos (como sucede, por ejemplo, en *Helen of Troy*, de Robert Wise, Sergio Leone y Raoul Walsh, del año 1956), el filme de 2004 bien podría haberse titulado de igual manera “Briseida de Troya”.



[Fig. 3: Fotograma de *H.* sobre el caballo que recorre las calles]

De acuerdo con ello, la película de Attieh y Garcia posee una clave de lectura metacinematográfica, es decir, posee un carácter alusivo que implica la percepción de los motivos homéricos al margen de los textos originarios y de su tradición. El citado tema del caballo de Troya no es propiamente homérico, sino que ha sido legado a la tradición occidental fundamentalmente a través del poeta latino Virgilio, en el canto segundo de la *Eneida*. Por su parte, en el referido filme de Roy Hill, a lo largo de los saltos temporales que vive el personaje protagonista, este al final es absorbido y trasladado al imaginario planeta Trafalmore, al igual que sucede en la parte de ciencia ficción con que se dota el desenlace de *H.*, con la abducción sectaria que se produce en el entorno de la población de Troy. Así, de forma semejante a cómo el protagonista de *Matadero-5* combina diferentes momentos de su biografía, que percibe desde la burbuja en que se desarrolla su vida extraterrestre, viviéndolos como un “caballo de Troya” en apariencia inofensivo (también en Attieh y Garcia el muñeco y el falso feto ocupan el deseo maternal de las protagonistas de forma inofensiva), a la postre se revelan catastróficos (desde el asolador bombardeo de la ciudad de Dresde en la II Guerra Mundial a un accidente aéreo en los EEUU de los años cincuenta), catastrófica se muestran las actitudes de las dos Helen, pues derivan en la pérdida de sus respectivas parejas, que serán abducidas por alienígenas que los habían captado como adeptos. Todo ello se muestra a partir de referentes homéricos, aunque presentados en calidad de un Homero sin Homero.

### 3.2. Perspectivas de la feminidad: unas Helenas al tiempo aqueas y troyanas

¿Dónde queda, pues, la Tradición Clásica? El título del filme ofrece, aunque de forma indiciaria, una lectura implícita a este respecto. La letra se refiere al nombre de Helena en calidad de nombre parlante, la griega que renuncia a su patria y sus orígenes para convertirse en troyana por amor a Paris, y, al cabo, para ser testigo de la destrucción de la sociedad que la había acogido. El personaje se presenta a sí mismo como un *sui generis* caballo de Troya, aunque involuntario —es decir, la

catástrofe no sucede de forma deliberada por su parte, aunque, al cabo, ella misma se presente como un regalo envenenado—. Así, al ser su rapto la excusa de la contienda, esta culmina con un resultado semejante al que provocará el ardid del caballo por parte de sus antiguos compatriotas.

¿Qué mirada prevalece entonces en las mujeres del filme, toda vez que estas se presentan como seres desplazados? Como aqueas se conciben a sí mismas como un cuerpo extraño en un entorno que no es el suyo en origen, pero como troyanas asisten a la destrucción de su mundo, sea por la edad en la Helena anciana, sea por voluntad estética en la Helena más joven. Como aqueas poseen un vientre vacío (crían un muñeco y gestan un falso embarazo respectivamente); sin embargo, como troyanas asisten a la pérdida de sus varones, alejados de ellas por abandono o muerte. A su vez, el papel de los aqueos se otorga a los invisibles alienígenas, ajenos portadores de un tiempo diferente que paraliza el reloj en la vida diaria de la población y en cada uno de sus habitantes, sin que no falte un patente sentido irónico en la forma en que el tiempo es detraído de la conciencia de unos seres entregados a facetas rutinarias y a ver la televisión.

El relato se comprende, por consiguiente, mediante un proceso de deslizamiento. Dicho proceso se muestra, en primer lugar, en cómo se avanza desde los textos homéricos hacia sus referentes metafílmicos; en segundo lugar, en cómo el interés cambia desde la figura de los héroes hacia la de las mujeres; y, finalmente, en el desplazamiento simbólico de la abducción representada por el caballo hacia su encarnación en los personajes femeninos convertidos en metáforas del propio caballo (sea el de la leyenda y los textos antiguos, sea el que aparece a manera de intermedios reflexivos intercalados en el filme).

En tales contextos, la Tradición Clásica surge de una relectura efectuada desde sus márgenes. La cabeza flotante, icono del filme en los pósteres que lo publicitan [Fig. 4], resulta ambivalente: no se hunde a pesar de parecer pétrea. Se trata de una referencia extradiegética, que remite, nuevamente, a motivos metafílmicos (por poner un ejemplo cercano a los motivos del mundo clásico, remite a un filme como *La mirada de Ulises* (*To vlemma tou Odissea*, 1995), de Theo Angelopoulos, en el que una estatua gigantesca de Lenin se desplaza a través de la corriente fluvial; pero que sintetiza la lectura que se hace de la Tradición Clásica: compacta y enorme, ligera y porosa, en un filme cuyo título delata de por sí su inspiración homérica). La cabeza flotante, en fin, también expresa una percepción cronológica: el fluir como imagen de la pervivencia.



[Fig. 4: Cartel del filme]

#### 4. Conclusión: Modos tangenciales del mito en *Keyhole* y *H*.

Los dos filmes considerados en el estudio ofrecen un tratamiento sintomático de la percepción y recepción contemporáneas de la Tradición Clásica a partir de temas que se presentan como homéricos sin serlo por completo en realidad. En la película de Maddin el tiempo atrapa en un bucle a un personaje cuya identidad emerge de un desplazamiento de identidad, el que se da desde el héroe Ulises a su hijo Telémaco/Manners. Por su parte, en Attieh y Garcia sucede que el tiempo es robado de la conciencia de los personajes, presentado dicho tiempo como un flujo cuyo avance no se percibe, en un *continuum* depositado en las dos mujeres protagonistas que se muestran desplazadas de su condición femenina y que se presentan como dos reencarnaciones diferentes de Helena de Troya.

Así, los referentes a *Odisea* e *Iliada* son leídos desde el punto de vista de unos protagonistas diferentes a aquellas figuras heroicas de las que se relatan aventuras y acontecimientos, pues Manners no viaja (o lo hace sin aparecer en la diégesis, caso del Telémaco homérico; salvo que el personaje de Maddin acompaña en su periplo por la mansión a un Ulysses que no le reconoce a pesar de sí ser él reconocido, de forma inversa a como sucede en el relato homérico) y las Helenas de Attieh y Garcia no son convocadas desde la ciencia ficción por una llamada alienígena, como sí sus respectivas parejas; es decir, no son “alistadas”, por utilizar un término de connotaciones bélicas o sectarias, para participar en unos combates o un viaje.

En otro orden de cosas, en Maddin Ulysses se borra en los recuerdos de un Telémaco obsesionado por la historia familiar en tanto las Helenas de Attieh/Gomez se transforman ellas mismas en Troyas arrasadas entre su pasado y su futuro. De un lado, la obsesión por recuperar la memoria del tiempo y, de otro, la omnipresencia del instante constituyen las formas en las que pervive la Mitología Clásica en sendas películas. Finalmente, el psicoanálisis y la iconografía condicionan cualquier perspectiva desde la modernidad, sin la ironía que había abierto y cerrado Joyce con su creación genial.

Se puede decir, por consiguiente, que la obsesión que ofrecen los personajes se traduce en referentes iconográficos de la Tradición Clásica más que en los propiamente textuales: de forma elocuente y simbólica, esta se resume en escenas como la de Ulysses agujereando, como en una especie de happening propio del arte contemporáneo, la pintura de una sirena que cuelga en un cuadro de la pared, un acto de ruptura [Fig. 5]. En lo que se refiere a *H*, los referentes míticos quedan en los márgenes del relato: caballos entrevistados en las calles y desde la carretera, pinturas hojeadas en un libro, o el icono de una cabeza gigantesca flotando en las aguas, mero transporte de un grupo escultórico.



[Fig. 5: Fotograma de *Keyhole* en el que el personaje rasga la reproducción de la pintura de una sirena]

En definitiva, no existe en los filmes analizados “mitema”, es decir, un relato cuyos referentes y acción remita a un modelo mítico reconocible, a un arquetipo grecolatino; de ahí que resulte difícil el reconocimiento de su inspiración. No obstante, si es posible efectuar un análisis mitológico desde la perspectiva de los estudios que se engloban en la metodología del *Myth Criticism* se debe al tipo de aproximación, de carácter indirecto o tangencial, que se hace en las películas al repertorio grecolatino en general y homérico más en concreto<sup>17</sup>.

Y es que la aproximación tangencial aporta claves de lectura novedosas, como las relativas a la concepción del tiempo mítico que se evoca en los filmes, sea en forma de bucle o de anulación. Ironía y vacío temporal devienen, por consiguiente, los motivos mitológicos indagados a lo largo de las dos películas consideradas, síntomas a su vez del pensamiento simbólico y existencial que define el presente frente al pasado y al futuro<sup>18</sup>. De acuerdo también con la idea irónica en la que Roberto Calasso basa sus lecturas acerca de la pervivencia mutante de la Mitología en la Literatura y, por descontado, en el Cine<sup>19</sup>: los dioses son los que crean los mitos (ni siquiera el personaje principal, sin el que no existiría relato); ello supone tanto como decir que la referencia mitológica adquiere sentido de invocación de lo absoluto, sin necesidad de una concreción precisa o exacta. En otras palabras, ya no son Ulises o Aquiles (o Hector o Paris) los protagonistas, sino un Manners/Telémaco que reconstruye el pasado perdido en la simultaneidad de los tiempos y una Helena con dos edades que se asoma al vacío del tiempo.

---

<sup>17</sup> No son estas páginas el lugar oportuno para desglosar de forma pormenorizada todo lo relativo a las corrientes metodológicas contemporáneas sobre el análisis de los mitos. No obstante, sí conviene establecer los criterios mitocríticos que respaldan nuestra aproximación. Dichos criterios parten de la premisa de que la mitocrítica hunde sus raíces en la interacción entre la antropología como disciplina y los textos literarios que transmiten los relatos para, hoy en día, ofrecer perspectivas de índole más comparatista, fruto del contraste entre los relatos y su percepción simbólica en la contemporaneidad. Dicha percepción simbólica, a su vez, encarna la visibilidad de la Tradición Clásica en entornos comunicativos dominados por la imagen, como es, entre otros, el caso de Séptimo Arte. Cf. Losada, J. M. (ed.), *Nuevas formas del mito. Una metodología interdisciplinar*, Berlin, Logos Verlag, 2015.

<sup>18</sup> Graham, B. R., «The return of irony to myth», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 25 (2009), pp. 63-68 = <http://hdl.handle.net/10171/7276>.

<sup>19</sup> Calasso, R., *La literatura y los dioses*, Barcelona, Anagrama, 2002.